Con censura 24

Las palabras que corresponden a las definiciones se introducen normalmente en el cuadro, salvo por un pequeño detalle: hay una letra, siempre la misma, que debe saltearse cada vez que aparece. Ejemplo: si la letra censurada fuera la R, una palabra como PERRERA entraría en el cuadro como PEEA.

	1	2	3	4	5	6	7	8
1								
2					■			
3								■
4					■			
5			■			■		
6				■			■	
7		■						
8		■						

☐ HORIZONTALES

1. Cualquier reptil o insecto pequeño.
2. Agito. / Pareja.
3. Echarse, tenderse.
4. Fruto de la chumbera. / Leyenda de las tradiciones escandinavas.
5. Pronombre personal. / Cabeza de ganado. / Estrella.
6. Segundo hijo de Noé. / Símbolo químico del calcio.
7. Sombrero liviano usado en países tropicales.
8. Dará vueltas.

☐ VERTICALES

1. Proveed de lo necesario.
2. Aparato para pesar objetos grandes.
3. (F.W.) Químico inglés que obtuvo el premio Nobel en 1922. / Gran extensión de agua salada.
4. Percibir, advertir. / Art. neutro.
5. Quitad la humedad.
6. Bebida espumante hecha con zumo de manzanas. / Bolsa grande y larga.
7. Pasatiempo, entretenimiento. / religiosa.
8. Quemo, abraso. / Extremidades de los peces.

SOLUCION 23

Letra censurada: La U.
Horizontales: 1) Usura / Ar. 2) Matrícula. 3) Otro / Ad. 4) Odres. 5) Unir / Ese. 6) Don / At. 7) Amo / Acuné. 8) Listo / Er.
Verticales: 1) Sumo / Baúl. 2) Ratón / Mi. 3) Aturdidos. 4) Rorro. 5) Huí / Nao. 6) Cause. 7) Alud / Sane. 8) Rúa / Uréter.

Verano/12

Sueños de verano

NOSTALGIAS DE LA ARENA

(Por Eduardo Blaustein) Será posible, gime Gimena, se levanta la onda de pelo lacio llena de hojarasca y tierritas y se pasa la manga de la campera por los mocos. La campera, piensa, cuando podría estar asoleándose como un lagarto en las arenas de cualquier playa.

Pero no, gime Gimena, en Córdoba; con el frío que hace a la noche. A Córdoba, dispuso papá, que nos invitó Paz, che, y no está bien rechazar la invitación de un colega, un buen amigo de la familia.

Gimena trata de despegarse la tela del jean de las rodillas ensangrentadas. Con las piernas así ni pensar en ir a la pile del hotel a dar el show, imaginate. Pero será posible, sufre, con 15 años y que a una la obliguen a arruinarse las vacaciones.

—En serio, pa.

—Así conocés una estancia.

—Es que no me gusta el campo.

—Es tu país. Y apagá esa radio.

—¿Qué hay allá?

—La estancia. Yerra, doma y folklore.

En el festival de Jesús María, junto a papá, mamá y los Paz, Gimena se portó bien. Se interesó por los caballos, le preguntó a un gaucho por la marca del sombrero, se calzó el walkman en cada zamba y le dio una risa bárbara con los payadores. Cuando salió el jinete manco dio vuelta la cabeza porque era una impresión. Y cuando otro agarró el novillo por las guampas dijo ay, qué bruto el tipo ése. Queriendo mostrarse como una buena hija toleró los bramidos del locutor que se la pasaba hablando de los forjadores de la auténtica argentinidad, y de don Nicanor Estrella que ahí va, haciendo flamear nuestra enseña que es celeste y blanca. Gimena toleró incluso al estúpido de Javier, el mayor de los Paz, estudiante de abogacía, que contaba unas cosas superaburridas sobre la familia del vicepresidente.

Gimena va pensando que en Córdoba —especialmente de noche— todo es un horror, hasta la leche. Y busca a alguien de la familia con la mirada, aterida de frío, apartándose de los negros que la marcan y se ríen. Está resuelta a decirle a papá que ella se vuelve en el primer tren, o el primer ómnibus, que ya está grandecita. Pero así, toda magullada y con los borrachos alrededor, tiene miedo de encontrarlo y ponerse a llorar. No; Gimena no se fía ni de los policías que siguen deteniendo gente.

Por supuesto que ni piensa ir a lo de Julio Márbiz.

Ayer, en plena guitarreada nocturna en la estancia, Gimena dijo me dio sueño, se metió en la habitación y puso el casete de Eurythmics. Estaba danzando en bragas, frente al espejo, y de pronto se apareció Jorgito, el menor de los Paz, 14 años y 75 kilos, apestando a tinto, canturreando. "¡¡Andate!!", chillaba Gimena "¡¡Andate te digo!!". Pero Jorgito le miraba los pechos temblones y cantaba *"Qué lindo cuando una vez/ bajo el sol del mediodíaaa"* y Gimena intentaba escalar el ropero, tratando de zafar el tobillo desnudo, de la mano de piedra de Jorgito que persistía en la dulzura del verso *"se abrió tu boca en un beso/ como un damasco lleno de miel"*. Gimena alcanzó a partirle la cabeza con un parlante del radiocasete y Jorgito fue meciéndose hasta el piso musitando palabras de amor. *"Qué herida la de tu boca"* dijo y se durmió sonriendo. Cuando la peonada entró, lo encontraron yaciente, entonando *La engañera,* Gimena se refugiaba en un rincón, la cabeza envuelta en la almohada, los auriculares puestos y Eurythmics a toda galleta. Hubo alguna tensión con los Paz, que se fue diluyendo con las brumas de la mañana siguiente merced a las expectativas del festival de Cosquín.

Ahora Gimena vaga por la plaza Próspero Molina entreviendo bultos, evitando sombras, tropezando con botellas de vino. Se levanta el cuello de la campera y llora otra vez porque perdió el walkman en medio del desastre.

—Van a estar todos borrachos.

—Pero qué decís, nena.

—Como Jorgito van a estar.

—Gimena, Cosquín no es como en el rock.

Gimena se encuentra por fin con Jorgito, que la ve y mira el piso. Descubre que cualquiera es mejor persona que papá. Que ni piense su padre que ella va a cenar con el vejete de Julio Márbiz.



OPINIONES CONT

Pienso como un genio, escribo como un autor distinguido y hablo como un niño. Durante mi carrera docente en Norteamérica, desde mero lector a profesor titular, nunca he facilitado a mi auditorio ni una parcela de información que no estuviese preprada de antemano en forma de nota mecanografiada que tenía ante la vista en el atril. Mis balbuceos y tartamudeos cuando me pongo al teléfono motivan que los interlocutores de larga distancia pasen de dirigirse a mí en su inglés nativo, a hacerlo en patético francés. En las reuniones, cuando trato de entretener a los invitados con una anécdota interesante, me veo obligado a repetir una y otra frase para matizar y hacer incisos. Hasta el sueño que le describo a mi mujer durante el desayuno, no pasa de ser un borrador.

Dadas estas circunstancias, creo que a nadie se le ocurría pedirme que me someta a una entrevista, si por "entrevista" se supone una charla entre dos seres humanos normales. Pues bien: lo han intentado por lo menos dos veces hace ya tiempo, y en una ocasión en presencia de un magnetófono; y, cuando me volvieron a pasar la cinta y acabé de reírme, decidí que nunca en la vida volvería a repetir esa hazaña. Hoy día tomo todas las precauciones necesarias para estar seguro de que el golpe que reciba del abanico del mandarín será digno. Las preguntas que quiera formularme el entrevistador ha de mandármelas por escrito, y yo se las contesto por escrito, y han de ser reproducidas al pie de la letra. Estas tres condiciones son ineludibles.

Pero los entrevistadores suelen desear visitarme. Desean ver mi lápiz encima de la hoja, la pantalla pintada de mi lámpara, mis estanterías de libros y al viejo borzoi dormido a mis pies. Sienten que necesitan un fondo musical de falsa informalidad, así como todos los toques de color que puedan almacenar en la memoria, e incluso anotar efectivamente ("N. se bebió el vodka de un trago y soltó con una mueca..."). ¿Tendré un corazón como para romper con la comodidad mental? Sí que lo tengo.

Cierta excelente loción para aclarar el cabello es por naturaleza de coloración repelente y emulsiva. Sus fabricantes tratan de corregirlo añadiéndole un tinte verde, dando por sentado que el verde sugiere, por tradición cosmética, el frescor de la primavera, los pinares, el jade, las ranillas de zarzal, etc. El frasco, sin embargo, ha de ser vigorosamente agitado para que su contenido se vuelva verdoso: porque, en reposo, todo lo que muestra es una pulgada de franja verde flotando sobre el inmutable, genuino, opalescente líquido de base. Pero yo, por principio, *no* agito el frasco.

Y, del mismo modo, al ver los resultados de las entrevistas según aparecen en páginas impresas, ignoro deliberadamente la decoración flotante, y sólo me fijo en la sustancia básica. En mis carpetas guardo los resultados de unas cuarenta entrevistas en diversos idiomas. Aquí sólo se han incluido algunas de las realizadas por norteamericanos o ingleses. Algunas han sido omitidas debido a que, por cierta espantosa alquimia, y no por un buen agitado, mi auténtica respuesta quedó tan desesperadamente mezclada con el colorante artificial del interés humano añadido por el preparador, que no ha habido medio de separarlos. En otros casos, no he tenido dudas en dejar de lado los toquecitos de buena fe (así como las pomposas invenciones periodísticas), con el fin de ir eliminando todo elemento de espontaneidad; todo parecido con una charla real. Con ello, el material se ha ido transformando en un ensayo más o menos estructurado en párrafos, que es la forma ideal que ha de tomar una entrevista escrita.

Creo que el presente fruto de mi prosa inglesa ocasional, privada de su larga sombra rusa, refleja una persona harto más agradable que el "V. Sirin" evocado con reticencias por los escritores de memorias exiliados, los políticos, poetas y místicos que aún recuerdan nuestras escaramuzas en París por los años treinta. Un temple más apacible, más condescendiente cala hoy a través de la expresión de mis opiniones, aunque son contundentes: y así es como debe ser.

V.N.

Montreux, 1973.

Durante una visita, en la última semana de agosto de 1970, Alfredo Appel volvió a entrevistarme. El resultado se publicó, partiendo de nuestras cuidadas notas, en el número de primavera de 1971 de *Novel, A Forum on Fiction*, Brown University, Providence, Rhode Island.

—En los doce años transcurridos desde la publicación norteamericana de Lolita *ha publicado usted alrededor de veintidós libros (nuevas novelas norteamericanas o antiterrenas, viejas obras rusas en inglés,* Lolita *en ruso), su oeuvre va creciendo por los dos extremos. Ahora que ha aparecido su primera novela* (Mashenka, 1926) *parece apropiado que, zarpando hacia el futuro, obras aun anteriores adhieran a esta fórmula elegante y den su salto cuántico al inglés.*

—Sí, mi próximo *Poems and Problems* (McGraw-Hill), ha de ofrecer varios ejemplos del verso de mi primera juventud, incluso "The Rainn has Flown", compuesto en el parque de nuestra casa de campo, Vyra, en mayo de 1917, la última primavera que mi familia habría de pasar allí. Este "nuevo" volumen consiste en tres secciones: una selección de treinta y seis poemas rusos, presentados en el original y en traducción; catorce poemas que escribí directamente en inglés después de 1940 y de mi llegada a Nueva York (todos los cuales fueron publicados en *The New Yorker);* y dieciocho problemas de ajedrez, todos los cuales, salvo dos, fueron ideados en años recientes (los manuscritos sobre ajedrez del período 1940-1960 se han traspapelado y los apuntes anteriores no publicados no merecen imprimirse). Estos poemas rusos constituyen no más del uno por ciento de la masa de verso que durante la juventud exudaba yo con regularidad monstruosa.

—Los componentes de esa masa monstruosa, ¿se dividen en períodos o etapas de evolución discernibles?

—Lo que puede llamarse un tanto grandiosamente mi período europeo de versificación parece presentar varias etapas características: una etapa inicial de poesía amatoria apasionada y trivial (no representada en *Poems and Problems);* un período que refleja una absoluta desconfianza en la llamada Revolución de Octubre; un período (que llega hata entrado el decenio de 1920) de una especie de curatela privada, tendente a conservar retrospecciones nostálgicas y a desarrollar imágenes bizantinas (lo cual ha sido erróneamente interpretado por algunos lectores como un interés por la "religión", que nunca significó para mí nada, aparte de una estilización literaria); un período de aproximadamente otro decenio durante el cual me puse a ejemplificar el principio de hacer que poemas breves encerrasen un argumento y contaran una historia (esto en cierto modo expresaba mi impaciencia ante el zumbido monótono de la anémica "escuela de París" de poesía de emigrados); y, por último, hacia fines del decenio de 1930, y especialmente en las décadas siguientes, una liberación repentina de trabas impuestas por mí mismo, que dio por resultado tanto una producción menos densa como un estilo robusto tardiamente descubierto. Seleccionar poemas para este volumen fue menos difícil que traducirlos.

—¿Por qué incluye con los poemas los problemas de ajedrez?

—Porque los problemas son la poesía del ajedrez. Exigen en el autor las mismas virtudes que caracterizan todo el arte que vale: originalidad, inventiva, armonía, concisión, complejidad e insinceridad espléndida.

—La mayor parte de su obra en ruso (1920-1940) apareció bajo el nombre de "Sirin". ¿Por qué eligió ese seudónimo?

—En los tiempos modernos, *sirin* es uno de los nombres rusos populares de la lechuza nívea, terror de los roedores de la tundra, y se aplica también al hermoso autillo, pero en la antigua mitología rusa es una ave multicolor, con rostro y busto de mujer, sin duda idéntica a la "sirena", deidad griega, transportadora de almas y tentadora de marinos. En 1920, cuando buscaba un seudónimo y me decidí por esa ave fabulosa, todavía no me había librado del falso encanto de las imágenes bizantinas que atraían a los jóvenes poetas rusos de la época blokiana. Entre paréntesis, alrededor de 1910 habían aparecido con el sello editorial de *Sirin* colecciones literarias dedicadas al llamado movimiento "simbolista", y recuerdo que en 1952, curioseando en la Hounghton Library de Harvard, me divirtió mucho descubrir que el catálogo daba mi nombre como si hubiese estado publicando activamente a Blok, Bely y Bryusov a la edad de diez años.

—Una imagen fantasmagórica impresionante de la vida de los emigrados rusos de Alemania es la de los extras cinematográficos representándose a sí mismo, por así decir, como lo hacen Genin en Mashenka *y los personajes de su cuento "The Assistant Producer", cuya "única esperanza y profesión era su pasado..., es decir, un grupo de gente totalmente irreal", a quienes —escribe usted— se contrataba "para representar auditorios 'reales' en las películas. La fusión de uno en otro fantasma producía en las personas sensibles la impresión de estar viviendo en una sala de espejos, o más bien en una prisión de espejos, sin saber siquiera cuál era el espejo y cuál uno mismo". ¿Hizo Sirin alguna vez ese tipo de trabajo?*

—Sí, he sido extra vestido de etiqueta como lo había sido Genin, y ese pasaje de *Mashenka,* retitulada *Mary* en la traducción de 1970, es un trozo algo descarnado de "vida real". No recuerdo los nombres de las películas.

—En Berlín ¿tuvo mucho que ver con gente de cine? Laughter in the Dark *(1932) sugiere un conocimiento íntimo.*

—A mediados del decenio de 1930, un actor alemán llamado Fritz Kortner, artista de talento y de fama en su época, quiso hacer una película con *Camera oscura (Laughter in the Dark* en inglés). Fui a Londres para verlo, no se decidió nada, pero pocos años después otra firma, de París, esta vez, pagó por una opción que también terminó en un callejón sin salida.

—Recuerdo que tampoco dio resultado alguno otra opción relativa a Laughter in the Dark, *cuando alrededor de 1960 el productor contrató a Roger Vadim (¿con la Bardot como Margot?)..., y desde luego que la novela por último llegó a la pantalla en 1969, bajo la dirección de Tony Richardson, adaptada por Edward Bond, con Nicol Williamson y Anna Karina (nombre interesante éste) como actores, con la acción trasladada de Berlín al propio Londres "mod" de Richardson. Supongo que vio la película.*

—Sí, la vi. Ese nombre *es* interesante. En la novela hay una película en la cual a mi heroína le dan un pequeño papel, y me gustaría que mis lectores cavilaran sobre mi singular poder de profecía, ya que el nombre de la primera actriz (Dorianna Karenina) en la película inventada por mí en 1931 prefiguraba el de la actriz (Anna Karina) que habría de encarnar a Margot cuarenta años después en la película *Laughter in the Dark,* que vi en privado en Montreux.

—¿Se harán en cine algunas otras obras?

—Sí: *King, Queen, Knave* y *Ada,* aunque ninguna de las dos ha sido todavía producida. *Ada* será enormemente difícil de hacer: el problema de que tenga continuamente una insinuación de fantasía, pero sin excederse nunca. *Bend Sinister* la hizo la televisión en Alemania Occidental, la televisión danesa exhibió una ópera basada en *Invitation to a Beheading,* y mi pieza *The Event* (1938) se dio por la televisión finlandesa.

—El cine alemán del decenio de 1920 y comienzos del de 1930 produjo varias obras maestras. Cuando vivía usted en Berlín ¿le impresionaron algunas de las películas de la época? ¿Siente actualmente alguna afinidad con directores como Fritz Lang y Joseph von Sternberg? El primero podría haber sido el director ideal para Despair *(1934); el segundo, que hizo* El ángel azul, *lo habría sido para* Laughter in the Dark y King, Queen, Knave *(1928), con su mundo de decorado y decadencia. ¡Y si F. W. Murnau, que murió en 1931, hubiese podido dirigir* The Defense *(1930) con Emil Jannings en el papel de Luzbin!*

—Los nombres de Sternberg y Lang nunca significaron nada para mí. En Europa iba al cine de la esquina cada quince días, más o menos, y la única clase de películas que me gustaban y todavía me gustan son las comedias del tipo de las de Laurel y Hardy. Me agradaban enormemente las comedias norteamericanas: Buster Keaton, Harol Lloyd y Chaplin. Mis favoritas entre las de Chaplin son: *La fiebre del oro* (1925), *El circo* (1928) y *El gran dictador* (1940)..., especialmente el inventor del paracaídas que salta por la ventana y termina en una caída desordenada que sólo vemos en la expresión de la cara del dictador. Pero la simpatía por el Hombre Pequeño de hoy de algún modo ha estropeado el atractivo que Chaplin tenía para mí. Los hermanos Marx eran maravillosos. La ópera, la cabina atestada *(Una noche en la ópera,* 1935) es genio puro... [Nabokov entonces ensayó en detalle, amorosamente, la escena, deleitándose especialmente en la llegada de la manicura.] ¡Debo de haber visto esa película tres veces! Laurel y Hardy son graciosos siempre: hay toques sutiles, artísticos, hasta en sus películas más mediocres. Laurel es tan admirable inepto, y con todo tan bondadoso... Hay una película en la cual están en Oxford *(Un tonto en Oxford,* 1940). En una de las escenas, los dos están sentados en un banco de plaza en un jardín laberíntico y los acontecimientos subsiguientes se ajustan al laberinto. Un villano ocasional mete la mano por el respaldo del banco y Laurel, que tiene las manos cruzadas en un ensueño tonto, confunde la mano del desconocido con una de las propias, con toda suerte de complicaciones porque su propia mano también está ahí. Tiene que elegir. Elegir una mano.

—¿Cuántos años hace que vio esa película?

—Treinta o cuarenta. [Nabokov luego recordó, también con precisión de detalle, las primeras escenas de *County Hospital,* 1932, en la cual Stan lleva de regalo a Oliver unos huevos duros para aliviar la desgracia de un Ollie hospitalizado, y los consume él mismo, echándoles sal cuidadosamente.] Más recientemente, en la televisión francesa, vi un corto de Laurel y Hardy en la cual los autores del "doblaje" tuvieron el pésimo gusto de hacer que los dos hablaran francés de corrido con acento inglés. Pero ni siquiera recuerdo si las mejores películas de Laurel y Hardy eran o no sonoras. En general, creo que lo que me gusta de las películas mudas es lo que llega bien a través de la máscara de las sonoras y, viceversa, las sonoras son mudas en mi memoria.

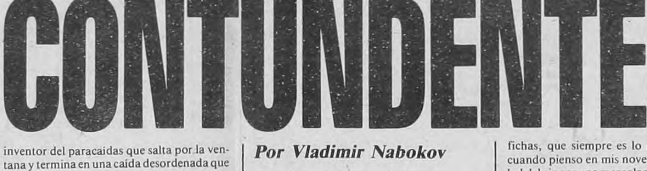
—¿Sólo le agradaban las películas norteamericanas?

—No. *La Passion de Jeanne d'Arc,* de Dreyer (1928) era soberbia, y me gustaban las películas francesas de René Clair: *Sous les toits de Paris* (1929), *Le Million* (1931), *A nous la liberté* (1931)..., un mundo nuevo, una nueva tendencia en el cine.

—Un crítico y erudito brillante, aunque modesto, ha definido Invitation to a Beheading *(1935-36) como* We, *de Zamiatin, vuelta a escenificar por los hermanos Marx. ¿Es justo decir que* Invitation to a Beheading *es en muchos aspectos semejante a las comedias cinematográficas de las cuales hemos estado hablando?*

—No puedo hacer una comparación entre una impresión visual y mi rápida escritura en

OPINIONES CONTUNDENTES



Por Vladimir Nabokov

El siguiente es un reportaje que el autor de *Lolita* y *Cosas transparentes* concedió a Alfred Appel, de la revista de la Brown University, Providence, Rhode Island. El texto fue recopilado en el volumen que lleva el título de este artículo por la editorial Taurus. El tema central de esta conversación es raro en Nabokov: el cine.

Escena de la película *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962).

Pienso como un genio, escribo como un autor distinguido y hablo como un niño. Durante mi carrera docente en Norteamérica, desde mero lector a profesor titular, nunca he facilitado a mi auditorio ni una parcela de información que no estuviese preprada de antemano en forma de nota mecanografiada que tenía ante la vista en el atril. Mis balbuceos y tartamudeos cuando me pongo al teléfono motivan que los interlocutores de larga distancia pasen de dirigirse a mí en su inglés nativo, a hacerlo en patético francés. En las reuniones, cuando trato de entretener a los invitados con una anécdota interesante, me veo obligado a repetir una y otra frase para matizar y hacer incisos. Hasta el sueño que le describo a mi mujer durante el desayuno, no pasa de ser un borrador.

Dadas estas circunstancias, creo que a nadie se le ocurría pedirme que me someta a una entrevista, si por "entrevista" se supone una charla entre dos seres humanos normales. Pues bien: lo han intentado por lo menos dos veces hace ya tiempo, y en una ocasión en presencia de un magnetófono; y, cuando me volvieron a pasar la cinta y acabé de reírme, decidí que nunca en la vida volvería a repetir esa hazaña. Hoy día tomo todas las precauciones necesarias para estar seguro de que el golpe que reciba del abanico del mandarín será digno. Las preguntas que quiera formularme el entrevistador ha de mandármelas por escrito, y yo se las contesto por escrito, y han de ser reproducidas al pie de la letra. Estas tres condiciones son ineludibles.

Pero los entrevistadores suelen desear visitarme. Desean ver mi lápiz encima de la hoja, la pantalla pintada de mi lámpara, mis estanterías de libros y al viejo borzoi dormido a mis pies. Sienten que necesitan un fondo musical de falsa informalidad, así como todos los toques de color que puedan almacenar en la memoria, e incluso anotar efectivamente ("N. se bebió el vodka de un trago y soltó con una mueca..."). ¿Tendré un corazón como para romper con la comodidad mental? Sí que lo tengo.

Cierta excelente loción para aclarar el cabello es por naturaleza de coloración repelente y emulsiva. Sus fabricantes tratan de corregirlo añadiéndole un tinte verde, dando por sentado que el verde sugiere, por tradición cosmética, el frescor de la primavera, los pinares, el jade, las ranillas de zarzal, etc. El frasco, sin embargo, ha de ser vigorosamente agitado para que su contenido se vuelva verdoso: porque, en reposo, todo lo que muestra es una pulgada de franja verde flotando sobre el inmutable, genuino, opalescente líquido de base. Pero yo, por principio, *no* agito el frasco.

Y, del mismo modo, al ver los resultados de las entrevistas según aparecen en páginas impresas, ignoro deliberadamente la decoración flotante, y sólo me fijo en la sustancia básica. En mis carpetas guardo los resultados de unas cuarenta entrevistas en diversos idiomas. Aquí sólo se han incluido algunas de las realizadas por norteamericanos o ingleses. Algunas han sido omitidas debido a que, por cierta espantosa alquimia, y no por un buen agitado, mi auténtica respuesta quedó tan desesperadamente mezclada con el colorante artificial del interés humano añadido por el preparador, que no ha habido medio de separarlos. En otros casos, no he tenido dudas en dejar de lado los toquecitos de buena fe (así como las pomposas invenciones periodísticas), con el fin de ir eliminando todo elemento de espontaneidad; todo parecido con una charla real. Con ello, el material se ha ido transformando en un ensayo más o menos estructurado en párrafos, que es la forma ideal que ha de tomar una entrevista escrita.

Creo que el presente fruto de mi prosa inglesa ocasional, privada de su larga sombra rusa, refleja una persona harto más agradable que el "V. Sirin" evocado con reticencias por los escritores de memorias exiliados, los políticos, poetas y místicos que aún recuerdan nuestras escaramuzas en París por los años treinta. Un temple más apacible, más condescendiente cala hoy a través de la expresión de mis opiniones, aunque son contundentes: y así es como debe ser.

V.N.

Montreux, 1973.

Durante una visita, en la última semana de agosto de 1970, Alfredo Appel volvió a entrevistarme. El resultado se publicó, partiendo de nuestras cuidadas notas, en el número de primavera de 1971 de *Novel, A Forum on Fiction*, Brown University, Providence, Rhode Island.

—En los doce años transcurridos desde la publicación norteamericana de Lolita *ha publicado usted alrededor de veintidós libros (nuevas novelas norteamericanas o antiterrenas, viejas obras rusas en inglés,* Lolita *en ruso), su* oeuvre *va creciendo por los dos extremos. Ahora que ha aparecido su primera novela* (Mashenka, 1926) *parece apropiado que, zarpando hacia el futuro, obras aun anteriores adhieran a esta fórmula elegante y den su salto cuántico al inglés.*

—Sí, mi próximo *Poems and Problems* (McGraw-Hill), ha de ofrecer varios ejemplos del verso de mi primera juventud, incluso "The Rainn has Flown", compuesto en el parque de nuestra casa de campo, Vyra, en mayo de 1917, la última primavera que mi familia habría de pasar allí. Este "nuevo" volumen consiste en tres secciones: una selección de treinta y seis poemas rusos, presentados en el original y en traducción; catorce poemas que escribí directamente en inglés después de 1940 y de mi llegada a Nueva York (todos los cuales fueron publicados en *The New Yorker);* y dieciocho problemas de ajedrez, todos los cuales, salvo dos, fueron ideados en años recientes (los manuscritos sobre ajedrez del período 1940-1960 se han traspapelado y los apuntes anteriores no publicados no merecen imprimirse). Estos poemas rusos constituyen no más del uno por ciento de la masa de verso que durante la juventud exudaba yo con regularidad monstruosa.

—Los componentes de esa masa monstruosa, ¿se dividen en períodos o etapas de evolución discernibles?

—Lo que puede llamarse un tanto grandiosamente mi período europeo de versificación parece presentar varias etapas características: una etapa inicial de poesía amatoria apasionada y trivial (no representada en *Poems and Problems);* un período que refleja una absoluta desconfianza en la llamada Revolución de Octubre; un período (que llega hata entrado el decenio de 1920) de una especie de curatela privada, tendente a conservar retrospecciones nostálgicas y a desarrollar imágenes bizantinas (lo cual ha sido erróneamente interpretado por algunos lectores como un interés por la "religión", que nunca significó para mí nada, aparte de una estilización literaria); un período de aproximadamente otro decenio durante el cual me puse a ejemplificar el principio de hacer que poemas breves encerrasen un argumento y contaran una historia (esto en cierto modo expresaba mi impaciencia ante el zumbido monótono de la anémica "escuela de París" de poesía de emigrados); y, por último, hacia fines del decenio de 1930, y especialmente en las décadas siguientes, una liberación repentina de trabas impuestas por mí mismo, que dio por resultado tanto una producción menos densa como un estilo robusto tardíamente descubierto. Seleccionar poemas para este volumen fue menos difícil que traducirlos.

—¿Por qué incluye con los poemas los problemas de ajedrez?

—Porque los problemas son la poesía del ajedrez. Exigen en el autor las mismas virtudes que caracterizan todo el arte que vale: originalidad, inventiva, armonía, concisión, complejidad e insinceridad espléndida.

—La mayor parte de su obra en ruso (1920-1940) apareció bajo el nombre de "Sirin". ¿Por qué eligió ese seudónimo?

—En los tiempos modernos, *sirin* es uno de los nombres rusos populares de la lechuza nívea, terror de los roedores de la tundra, y se aplica también al hermoso autillo, pero en la antigua mitología rusa es una ave multicolor, con rostro y busto de mujer, sin duda idéntica a la "sirena", deidad griega, transportadora de almas y tentadora de marinos. En 1920, cuando buscaba un seudónimo y me decidí por esa ave fabulosa, todavía no me había librado del falso encanto de las imágenes bizantinas que atraían a los jóvenes poetas rusos de la época blokiana. Entre paréntesis, alrededor de 1910 habían aparecido con el sello editorial de *Sirin* colecciones literarias dedicadas al llamado movimiento "simbolista", y recuerdo que en 1952, curioseando en la Houghton Library de Harvard, me divirtió mucho descubrir que el catálogo daba mi nombre como si hubiese estado publicando activamente a Blok, Bely y Bryusov a la edad de diez años.

—Una imagen fantasmagórica impresionante de la vida de los emigrados rusos de Alemania es la de los extras cinematográficos representándose a sí mismo, por así decir, como lo hacen Genin en Mashenka *y los personajes de su cuento "The Assistant Producer", cuya "única esperanza y profesión era su pasado..., es decir, un grupo de gente totalmente irreal", a quienes —escribe usted— se contrataba "para representar auditorios 'reales' en las películas. La fusión de uno en otro fantasma producía en las personas sensibles la impresión de estar viviendo en una sala de espejos, o más bien en una prisión de espejos, sin saber siquiera cuál era el espejo y cuál uno mismo". ¿Hizo Sirin alguna vez ese tipo de trabajo?*

—Sí, he sido extra vestido de etiqueta como lo había sido Genin, y ese pasaje de *Mashenka,* retitulada *Mary* en la traducción de 1970, es un trozo algo descarnado de "vida real". No recuerdo los nombres de las películas.

—En Berlín ¿tuvo mucho que ver con gente de cine? Laughter in the Dark *(1932) sugiere un conocimiento íntimo.*

—A mediados del decenio de 1930, un actor alemán llamado Fritz Kortner, artista de talento y de fama en su época, quiso hacer una película con *Camera oscura (Laughter in the Dark* en inglés). Fui a Londres para verlo, no se decidió nada, pero pocos años después otra firma, de París, esta vez, pagó por una opción que también terminó en un callejón sin salida.

—Recuerdo que tampoco dio resultado alguno otra opción relativa a Laughter in the Dark, *cuando alrededor de 1960 el productor contrató a Roger Vadim (¿con la Bardot como Margot?)..., y desde luego que la novela por último llegó a la pantalla en 1969, bajo la dirección de Tony Richardson, adaptada por Edward Bond, con Nicol Williamson y Anna Karina (nombre interesante éste) como actores, con la acción trasladada de Berlín al propio Londres "mod" de Richardson. Supongo que vio la película.*

—Sí, la vi. Ese nombre *es* interesante. En la novela hay una película en la cual a mi heroína le dan un pequeño papel, y me gustaría que mis lectores cavilaran sobre mi singular poder de profecía, ya que el nombre de la primera actriz (Dorianna Karenina) en la película inventada por mí en 1931 prefiguraba el de la actriz (Anna Karina) que habría de encarnar a Margot cuarenta años después en la película *Laughter in the Dark*, que vi en privado en Montreux.

—¿Se harán en cine algunas otras obras?

—Sí: *King, Queen, Knave* y *Ada*, aunque ninguna de las dos ha sido todavía producida. *Ada* será enormemente difícil de hacer: el problema de que tenga continuamente una insinuación de fantasía, pero sin excederse nunca. *Bend Sinister* la hizo la televisión en Alemania Occidental, la televisión danesa exhibió una ópera basada en *Invitation to a Beheading*, y mi pieza *The Event* (1938) se dio por la televisión finlandesa.

—El cine alemán del decenio de 1920 y comienzos del de 1930 produjo varias obras maestras. Cuando vivía usted en Berlín ¿le impresionaron algunas de las películas de la época? ¿Siente actualmente alguna afinidad con directores como Fritz Lang y Joseph von Sternberg? El primero podría haber sido el director ideal para Despair *(1934); el segundo, que hizo* El ángel azul, *lo habría sido para* Laughter in the Dark y King, Queen, Knave *(1928), con su mundo de decorado y decadencia. ¡Y si F. W. Murnau, que murió en 1931, hubiese podido dirigir* The Defense *(1930) con Emil Jannings en el papel de Luzbin!*

—Los nombres de Sternberg y Lang nunca significaron nada para mí. En Europa iba al cine de la esquina cada quince días, más o menos, y la única clase de películas que me gustaban y todavía me gustan son las comedias del tipo de las de Laurel y Hardy. Me agradaban enormemente las comedias norteamericanas: Buster Keaton, Harol Lloyd y Chaplin. Mis favoritas entre las de Chaplin son: *La fiebre del oro* (1925), *El circo* (1928) y *El gran dictador* (1940)..., especialmente el inventor del paracaídas que salta por la ventana y termina en una caída desordenada que sólo vemos en la expresión de la cara del dictador. Pero la simpatía por el Hombre Pequeño de hoy de algún modo ha estropeado el atractivo que Chaplin tenía para mí. Los hermanos Marx eran maravillosos. La ópera, la cabina atestada *(Una noche en la ópera,* 1935) es genio puro... [Nabokov entonces ensayó en detalle, amorosamente, la escena, deleitándose especialmente en la llegada de la manicura.] ¡Debo de haber visto esa película tres veces! Laurel y Hardy son graciosos siempre: hay toques sutiles, artísticos, hasta en sus películas más mediocres. Laurel es tan admirable inepto, y con todo tan bondadoso... Hay una película en la cual están en Oxford *(Un tonto en Oxford,* 1940). En una de las escenas, los dos están sentados en un banco de plaza en un jardín laberíntico y los acontecimientos subsiguientes se ajustan al laberinto. Un villano ocasional mete la mano por el respaldo del banco y Laurel, que tiene las manos cruzadas en un ensueño tonto, confunde la mano del desconocido con una de las propias, con toda suerte de complicaciones porque su propia mano también está ahí. Tiene que elegir. Elegir una mano.

—¿Cuántos años hace que vio esa película?

—Treinta o cuarenta. [Nabokov luego recordó, también con precisión de detalle, las primeras escenas de *County Hospital,* 1932, en la cual Stan lleva de regalo a Oliver unos huevos duros para aliviar la desgracia de un Ollie hospitalizado, y los consume él mismo, echándoles sal cuidadosamente.] Más recientemente, en la televisión francesa, vi un corto de Laurel y Hardy en la cual los autores del "doblaje" tuvieron el pésimo gusto de hacer que los dos hablaran francés de corrido con acento inglés. Pero ni siquiera recuerdo si las mejores películas de Laurel y Hardy eran o no sonoras. En general, creo que lo que me gusta de las películas mudas es lo que llega bien a través de la máscara de las sonoras y, viceversa, las sonoras son mudas en mi memoria.

—¿Sólo le agradaban las películas norteamericanas?

—No. *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer (1928) era soberbia, y me gustaban las películas francesas de René Clair: *Sous les toits de Paris* (1929), *Le Million* (1931), *A nous la liberté* (1931)..., un mundo nuevo, una nueva tendencia en el cine.

—Un crítico y erudito brillante, aunque modesto, ha definido Invitation to a Beheading *(1935-36) como* We, *de Zamiatin, vuelta a escenificar por los hermanos Marx. ¿Es justo decir que* Invitation to a Beheading *es en muchos aspectos semejante a las comedias cinematográficas de las cuales hemos estado hablando?*

—No puedo hacer una comparación entre una impresión visual y mi rápida escritura en fichas, que siempre es lo primero que veo cuando pienso en mis novelas. La parte verbal del cine es una mezcolanza tal de aportes, empezando por el guión, que en realidad no tiene estilo propio. Por otra parte, el espectador de una película muda tiene oportunidad de agregar mucho de su propio caudal verbal al silencio de la película.

—Si bien algunas partes por último fueron suprimidas o revisadas por Stanley Kubrick, usted escribió realmente el guión original de Lolita. ¿Por qué?

—Traté de darle una forma tal que la protegiera de posteriores intromisiones y distorsiones. En el caso de *Lolita* incluí bastantes escenas que había dejado de lado en la novela, pero todavía conservaba en mi escritorio. Usted menciona una de esas escenas en su *The Annotated Lolita:* la llegada de Humbert a Ramsdale a las ruinas carbonizadas de la casa de McCoo. Mi guión completo de *Lolita*, con todas las supresiones y enmiendas incluidas, será publicado por McGraw-Hill en un futuro cercano; quiero que salga antes que la comedia musical.

—¿La comedia musical?

—Parece no aprobarlo. La versión está en las mejores manos: Alan Jay Lerner hará la adaptación y la letra de las canciones; John Barry, la música, con puesta en escena de Boris Aronson.

—Observo que no ha incluido a W. C. Fields entre sus favoritos.

—Por alguna razón su película no se dio en Europa, y tampoco vi ninguna en los Estados Unidos.

—Bueno, la comedia de Fields es más eminentemente norteamericana que las otras, menos exportable, supongo. Para pasar del cine a lo estático, he notado que la fotografía es algo negativo (no trato de hacer juegos de palabras) en libros como Lolita *e* Invitation to a Beheading. *¿Hacía usted una distinción ya tradicional entre el proceso mecánico y la inspiración artística?*

—No, no hacía esa distinción. El proceso mecánico puede existir en un pintarrajo ridículo, y la inspiración artística puede hallarse en la elección del paisaje por el fotógrafo y en su manera de verlo.

—Una vez me dijo usted que era un paisajista nato. ¿Qué artistas han significado más para usted?

—Oh, muchos. En mi juventud, sobre todo los pintores rusos y franceses. Y algunos artistas ingleses como Turner. Los pintores y pinturas a que se hace alusión en *Ada* en su mayoría son entusiasmos más recientes.

—El proceso de leer y releer sus novelas es una suerte de juego de percepción, una confrontación de trompel l'oeil *novelístico, y en varias novelas (*Pale Fire *y* Ada, *entre otras) alude usted a la pintura* trompel l'oeil. *¿Podría decir algo acerca de los placeres inherentes a la escuela del* trompel l'oeil?

—Una buena pintura *trompe l'oeil* prueba al menos que el pintor no está haciendo trampas. El charlatán que vende sus mamarrachos para *épater* a los «filisteos» no tiene ni talento ni técnica como para dibujar un clavo, menos aún la sombra de un clavo.

—¿Qué piensa del collage cubista? Es una especie de trompe l'oeil.

—No, no tiene nada de la atracción poética que exijo en todo el arte, sean las letras o la poca música que conozco.

—El profesor de arte de Pnin dice que Picasso es excelente, a pesar de sus flaquezas comerciales. A Kinbote, en Pale Fire, *también le agrada, y adorna su casa alquilada con un «querido Picasso de la época juvenil: muchacho terreno conduciendo caballo de nube de lluvia», y su interrogador kinbótico recuerda una reproducción de Chandelier,* pot et casserole émaillée *de Picasso sobre el escritorio de usted, en 1966 (el mismo que Kinbote tenía sobre la pared durante su reinado como rey Carlos). ¿Qué aspectos de Picasso admira usted?*

—El aspecto gráfico, la técnica magistral y los colores apacibles. Pero después, a partir de *Guernica*, su producción me deja indiferente. Los aspectos de Picasso que categóricamente me disgustan son los productos chapuceros de su vejez. También detesto a Matisse viejo. Un artista contemporáneo a quien sí admiro mucho, aunque no sólo porque pinta criaturas parecidas a Lolita, es Balthus.

—Los pintores que admira son en su mayoría realistas, y, sin embargo, no sería del todo acertado considerarlo a usted «realista». ¿Es esto paradójico? ¿O es un problema proveniente de la nomenclatura?

—Es un problema que proviene del encasillamiento.

—Su juventud coincide con la década experimental de la pintura rusa. ¿Siguió usted de cerca en su momento esos acontecimientos? ¿Cuáles eran (son) sus opiniones acerca de, digamos, Malevich, Kandinsky, o, para tomar un artista más figurativo, Chagall?

—Prefiero la década experimental que coincidió con mis años de muchacho: Somov, Benois (tío de Peter Ustinov, ¿sabe?), Vrubel, Dobuzhinski, etc. Malevich y Kandinsky no significan nada para mí, y siempre he hallado que las cosas de Chagall son intolerablemente primitivas y grotescas.

—¿Siempre?

—Bueno, obras relativamente juveniles como *El judío verde* y *El paseo* tienen algo, pero los frescos y las vidrieras que ahora hace para templos y el *plafond* de la Opera de París son burdos e insoportables.

—¿Qué opina de Chelichev, cuyo Juego de Escondite *(¿otra versión del* Encuentre lo que escondió el marinero, *de* Speak, Memory?) *en parte describe la experiencia de leer una de sus novelas?*

—Conozco muy poco la obra de Chelichev.

—Este último artista recuerda a los Ballets Rusos. ¿Conoció usted en ese círculo, a los pintores tanto como a los bailarines y músicos?

—Mis padres tenían muchas relaciones que pintaban y bailaban y hacían música. Nuestra casa fue una de las primeras en donde cantó de joven Shalyapin, y yo he bailado el *fox-trot* con la Pavlova en Londres hace medio siglo.

—Mr. Hilton Kramer, en un artículo reciente de la edición dominical de The New York Times *(3 de mayo, 1970) escribe: «Las virtudes de al menos dos artistas aún vivos a quienes se considera entre los más grandes de su época, George Balanchine y Vladimir Nabokov, a pesar de los cambios de jurisdicción y lengua y perspectiva, pueden remontarse al sueño estético que alimentó a Diaghilev y los artistas que él reunió a su alrededor en San Petersburgo en el decenio de 1890.» Supongo que esto es lo que Mary McCarthy quiso decir cuando calificó a* Pale Fire *de «joya de Fabergé». ¿Son justas estas analogías?*

—Nunca me interesó mucho el ballet. En *Speak, Memory* he hablado de las «joyas de Fabergé» (Cap. V, p. 111) Balanshin, no Balanchine (observe las otras transliteraciones erróneas).

—Todo esto me hace pensar en otro emigrado que no tiene pelos en la lengua, Stravinsky. ¿Ha tenido alguna relación con él?

—Conozco al señor Stravinsky muy superficialmente, y nunca he visto ninguna auténtica muestra de su franqueza en letras de molde.

—¿A quiénes conoció en el decenio de 1930 en los círculos literarios de Paría, aparte de Joyce y el consejo editorial de Mesures?

—Tenía relación amistosa con el poeta Jules Supervielle. Recuerdo especialmente a él y a Jean Pauhan (director de *La Nouvelle Revue Française).*

—¿Conoció a Samuel Beckett en París?

—No, no lo conocí. Beckett es autor de bellas novelas y de piezas calamitosas en la tradición de Maeterlinck. Mi favorita es la trilogía, especialmente *Molloy*. Hay una escena extraordinaria en la cual Molloy avanza a través de un bosque arrastrándose, enganchando la parte curva de su bastón, su muleta, en la vegetación que tiene delante, y levantándose, vestido con tres abrigos y papel de periódico debajo de ellos. Después están esos guijarros, que pasa diligentemente de uno a otro bolsillo. Todo es tan gris, tan incómodo, se siente que constantemente le molesta la vejiga, como sucede a veces a los viejos en sus sueños. En esta situación abyecta hay sin duda alguna semejanza con los hombres físicamente molestos y sucios de Kafka.

—Beckett también ha escrito en dos lenguas, ha vigilado la traducción al inglés de sus obras francesas. ¿En qué idioma lo ha leído usted?

—Lo he leído tanto en francés como en inglés. El francés de Beckett es un francés de maestro de escuela, disecado, pero en inglés se siente la humedad de la asociación verbal y de las raíces vivas y extendidas de su prosa.

—Sé que admira a Robbe-Grillet. ¿Qué opina sobre algunos de los otros vagamente agrupados bajo el rótulo de «Nueva Novela»: de Claude Simon, Michel Butor y Raymond Queneau, escritor maravilloso que, a pesar de no ser miembro de l'école, *se le anticipa de varias maneras?*

—*Exercices de style*, de Queneau, es una obra maestra emocionante, y, en realidad, uno de los cuentos más admirables de la literatura francesa. También me gusta mucho *Zazie*, de Queneau, y recuerdo algunos ensayos excelentes que publicó en *La Nouvelle Revue Française*. Nos conocimos una vez en una reunión y hablamos sobre otras famosas *fillette*. No me gusta Butor. Pero Robbe-Grillet es tan distinto de los demás... No se puede, o no se debe, poner a todos juntos en un mismo montón. Entre paréntesis, cuando visitamos a Robbe-Grillet, su mujer, una actriz joven, menuda y bonita, se había vestido *à la gamine* en mi honor, fingiendo ser Lolita, y continuó desempeñando el papel cuando volvimos a encontrarnos al día siguiente en un restaurante, en el almuerzo de un editor. Después de servir vino a todos menos a ella, el camarero preguntó: *«Voulez-vous un Coca Cola, mademoiselle?»*. Fue muy gracioso, y Robbe-Grillet, que parece tan solemne en la fotografía, rió a carcajadas.

—Como última materia para pensar, ¿cuál es el sentido de la vida? [Una reproducción un tanto borrosa del rostro fotografiado de Tolstoi, sigue a esta pregunta en la copia mecanografiada del entrevistador.]

—Para soluciones, ver pág. 000 (así dice una nota manuscrita de la edición de la copia mecanografiada de mis *Poems and Problems* que acabo de recibir). Dicho con otras palabras: esperemos las pruebas ajustadas.


Escena de la película *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962).

UNDENTES

Por Vladimir Nabokov

El siguiente es un reportaje que el autor de *Lolita* y *Cosas transparentes* concedió a Alfred Appel, de la revista de la Brown University, Providence, Rhode Island. El texto fue recopilado en el volumen que lleva el título de este artículo por la editorial Taurus. El tema central de esta conversación es raro en Nabokov: el cine.

fichas, que siempre es lo primero que veo cuando pienso en mis novelas. La parte verbal del cine es una mezcolanza tal de aportes, empezando por el guión, que en realidad no tiene estilo propio. Por otra parte, el espectador de una película muda tiene oportunidad de agregar mucho de su propio caudal verbal al silencio de la película.

—Si bien algunas partes por último fueron suprimidas o revisadas por Stanley Kubrick, usted escribió realmente el guión original de Lolita. ¿Por qué?

—Traté de darle una forma tal que la protegiera de posteriores intromisiones y distorsiones. En el caso de *Lolita* incluí bastantes escenas que había dejado de lado en la novela, pero todavía conservaba en mi escritorio. Usted menciona una de esas escenas en su *The Annotated Lolita:* la llegada de Humbert a Ramsdale a las ruinas carbonizadas de la casa de McCoo. Mi guión completo de *Lolita*, con todas las supresiones y enmiendas incluidas, será publicado por McGraw-Hill en un futuro cercano; quiero que salga antes que la comedia musical.

—¿La comedia musical?

—Parece no aprobarlo. La versión está en las mejores manos: Alan Jay Lerner hará la adaptación y la letra de las canciones; John Barry, la música, con puesta en escena de Boris Aronson.

—Observo que no ha incluido a W. C. Fields entre sus favoritos.

—Por alguna razón su película no se dio en Europa, y tampoco vi ninguna en los Estados Unidos.

—Bueno, la comedia de Fields es más eminentemente norteamericana que las otras, menos exportable, supongo. Para pasar del cine a lo estático, he notado que la fotografía es algo negativo (no trato de hacer juegos de palabras) en libros como Lolita *e* Invitation to a Beheading. *¿Hacía usted una distinción ya tradicional entre el proceso mecánico y la inspiración artística?*

—No, no hacía esa distinción. El proceso mecánico puede existir en un pintarrajo ridículo, y la inspiración artística puede hallarse en la elección del paisaje por el fotógrafo y en su manera de verlo.

—Una vez me dijo usted que era un paisajista nato. ¿Qué artistas han significado más para usted?

—Oh, muchos. En mi juventud, sobre todo los pintores rusos y franceses. Y algunos artistas ingleses como Turner. Los pintores y pinturas a que se hace alusión en *Ada* en su mayoría son entusiasmos más recientes.

—El proceso de leer y releer sus novelas es una suerte de juego de percepción, una confrontación de trompel l'oeil *novelístico, y en varias novelas (*Pale Fire *y* Ada, *entre otras) alude usted a la pintura* trompel l'oeil. *¿Podría decir algo acerca de los placeres inherentes a la escuela del* trompel l'oeil?

—Una buena pintura *trompe l'oeil* prueba al menos que el pintor no está haciendo trampas. El charlatán que vende sus mamarrachos para *épater* a los «filisteos» no tiene ni talento ni técnica como para dibujar un clavo, menos aún la sombra de un clavo.

—¿Qué piensa del collage cubista? Es una especie de trompe l'oeil.

—No, no tiene nada de la atracción poética que exijo en todo el arte, sean las letras o la poca música que conozco.

—El profesor de arte de Pnin dice que Picasso es excelente, a pesar de sus flaquezas comerciales. A Kinbote, en Pale Fire, *también le agrada, y adorna su casa alquilada con un «querido Picasso de la época juvenil: muchacho terreno conduciendo caballo de nube de lluvia», y su interrogador kinbótico recuerda una reproducción de Chandelier,* pot et casserole émaillée *de Picasso sobre el escritorio de usted, en 1966 (el mismo que Kinbote tenía sobre la pared durante su reinado como rey Carlos). ¿Qué aspectos de Picasso admira usted?*

—El aspecto gráfico, la técnica magistral y los colores apacibles. Pero después, a partir de *Guernica*, su producción me deja indiferente. Los aspectos de Picasso que categóricamente me disgustan son los productos chapuceros de su vejez. También detesto a Matisse viejo. Un artista contemporáneo a quien sí admiro mucho, aunque no sólo porque pinta criaturas parecidas a Lolita, es Balthus.

—Los pintores que admira son en su mayoría realistas, y, sin embargo, no sería del todo acertado considerarlo a usted «realista». ¿Es esto paradójico? ¿O es un problema proveniente de la nomenclatura?

—Es un problema que proviene del encasillamiento.

—Su juventud coincide con la década experimental de la pintura rusa. ¿Siguió usted de cerca en su momento esos acontecimientos? ¿Cuáles eran (son) sus opiniones acerca de, digamos, Malevich, Kandinsky, o, para tomar un artista más figurativo, Chagall?

—Prefiero la década experimental que coincidió con mis años de muchacho: Somov, Benois (tío de Peter Ustinov, ¿sabe?), Vrubel, Dobuzhinski, etc. Malevich y Kandinsky no significan nada para mí, y siempre he hallado que las cosas de Chagall son intolerablemente primitivas y grotescas.

—¿Siempre?

—Bueno, obras relativamente juveniles como *El judío verde* y *El paseo* tienen algo, pero los frescos y las vidrieras que ahora hace para templos y el *plafond* de la Opera de Paris son burdos e insoportables.

—¿Qué opina de Chelichev, cuyo Juego de Escondite *(¿otra versión del* Encuentre lo que escondió el marinero, *de* Speak, Memory?*) en parte describe la experiencia de leer una de sus novelas?*

—Conozco muy poco la obra de Chelichev.

—Este último artista recuerda a los Ballets Rusos. ¿Conoció usted en ese círculo, a los pintores tanto como a los bailarines y músicos?

—Mis padres tenían muchas relaciones que pintaban y bailaban y hacían música. Nuestra casa fue una de las primeras en donde cantó de joven Shalyapin, y yo he bailado el *fox-trot* con la Pavlova en Londres hace medio siglo.

—Mr. Hilton Kramer, en un artículo reciente de la edición dominical de The New York Times *(3 de mayo, 1970) escribe: «Las virtudes de al menos dos artistas aún vivos a quienes se considera entre los más grandes de su época, George Balanchine y Vladimir Nabokov, a pesar de los cambios de jurisdicción y lengua y perspectiva, pueden remontarse al sueño estético que alimentó a Diaghilev y los artistas que él reunió a su alrededor en San Petersburgo en el decenio de 1890.» Supongo que esto es lo que Mary McCarthy quiso decir cuando calificó a* Pale Fire *de «joya de Fabergé». ¿Son justas estas analogías?*

—Nunca me interesó mucho el ballet. En *Speak, Memory* he hablado de las «joyas de Fabergé» (Cap. V, p. 111) Balanshin, no Balanchine (observe las otras transliteraciones erróneas).

—Todo esto me hace pensar en otro emigrado que no tiene pelos en la lengua, Stravinsky. ¿Ha tenido alguna relación con él?

—Conozco al señor Stravinsky muy superficialmente, y nunca he visto ninguna auténtica muestra de su franqueza en letras de molde.

—¿A quiénes conoció en el decenio de 1930 en los círculos literarios de París, aparte de Joyce y el consejo editorial de Mesures?

—Tenía relación amistosa con el poeta Jules Supervielle. Recuerdo especialmente a él y a Jean Pauhan (director de *La Nouvelle Revue Française)*.

—¿Conoció a Samuel Beckett en París?

—No, no lo conocí. Beckett es autor de bellas novelas y de piezas calamitosas en la tradición de Maeterlinck. Mi favorita es la trilogía, especialmente *Molloy*. Hay una escena extraordinaria en la cual Molloy avanza a través de un bosque arrastrándose, enganchando la parte curva de su bastón, su muleta, en la vegetación que tiene delante, y levantándose, vestido con tres abrigos y papel de periódico debajo de ellos. Después están esos guijarros, que pasa diligentemente de uno a otro bolsillo. Todo es tan gris, tan incómodo, se siente que constantemente le molesta la vejiga, como sucede a veces a los viejos en sus sueños. En esta situación abyecta hay sin duda alguna semejanza con los hombres físicamente molestos y sucios de Kafka.

—Beckett también ha escrito en dos lenguas, ha vigilado la traducción al inglés de sus obras francesas. ¿En qué idioma lo ha leído usted?

—Lo he leído tanto en francés como en inglés. El francés de Beckett es un francés de maestro de escuela, disecado, pero en inglés se siente la humedad de la asociación verbal y de las raíces vivas y extendidas de su prosa.

—Sé que admira a Robbe-Grillet. ¿Qué opina sobre algunos de los otros vagamente agrupados bajo el rótulo de «Nueva Novela»: de Claude Simon, Michel Butor y Raymond Queneau, escritor maravilloso que, a pesar de no ser miembro de l'école, *se le anticipa de varias maneras?*

—Exercices de style, de Queneau, es una obra maestra emocionante, y, en realidad, uno de los cuentos más admirables de la literatura francesa. También me gusta mucho *Zazie*, de Queneau, y recuerdo algunos ensayos excelentes que publicó en *La Nouvelle Revue Française*. Nos conocimos una vez en una reunión y hablamos sobre otras famosas *fillette*. No me gusta Butor. Pero Robbe-Grillet es tan distinto de los demás... No se puede, o no se debe, poner a todos juntos en un mismo montón. Entre paréntesis, cuando visitamos a Robbe-Grillet, su mujer, una actriz joven, menuda y bonita, se había vestido *à la gamine* en mi honor, fingiendo ser Lolita, y continuó desempeñando el papel cuando volvimos a encontrarnos al día siguiente en un restaurante, en el almuerzo de un editor. Después de servir vino a todos menos a ella, el camarero preguntó: *«Voulez-vous un Coca Cola, mademoiselle?»*. Fue muy gracioso, y Robbe-Grillet, que parece tan solemne en la fotografía, rió a carcajadas.

—Como última materia para pensar, ¿cuál es el sentido de la vida? [Una reproducción un tanto borrosa del rostro fotografiado de Tolstoi, sigue a esta pregunta en la copia mecanografiada del entrevistador.]

—Para soluciones, ver pág. 000 (así dice una nota manuscrita de la edición de la copia mecanografiada de mis *Poems and Problems* que acabo de recibir). Dicho con otras palabras: esperemos las pruebas ajustadas.

LOS MONJITOS Por **HENFIL**















GARAY EDICIONES

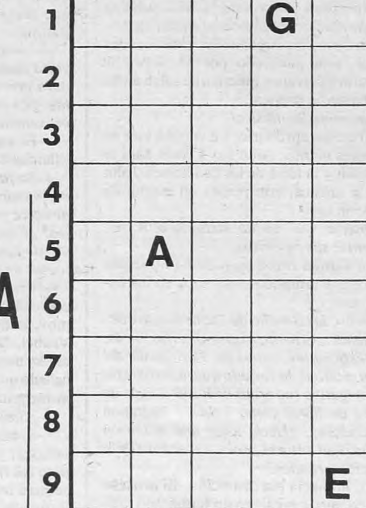
JUEGOS

24 "TRANSFORMACION"

Cada palabra se transforma en la siguiente por cambio de una sola letra. Al final todas las letras de la primer palabra resultan "transformadas". Como ayuda le damos tres letras ya colocadas.

DEFINICIONES

1. Orientación, rumbo, que toma una cosa.
2. Camilo... Cantante español.
3. Temor, miedo.
4. Pecho.
5. Palo de la baraja española.
6. Puro, honesto.
7. Precio de las cosas.
8. Escaso, breve.
9. Arte de cortar trajes u otras cosas.



1				G	
2					
3					
4					
5		A			
6					
7					
8					
9					E

24 "LA SOPA DEL 7"

Z	G	U	A	C	E	I	O	T	I
A	S	D	B	P	A	N	S	A	L
L	O	E	R	T	O	R	E	H	R
C	T	R	A	I	B	L	A	T	I
S	I	V	S	C	A	T	O	D	O
C	A	N	O	D	O	E	W	B	T
P	E	A	Q	L	G	A	V	L	I
T	B	L	U	N	T	R	O	J	U
E	O	J	F	I	L	I	P	L	C
D	N	A	O	P	A	R	O	E	R
T	R	F	D	E	S	D	F	R	I
T	E	A	R	S	F	O	R	L	C
F	E	A	R	S	F	O	R	S	F

Encuentre los nombres de 7 términos de electrónica que pueden estar escritos en horizontal, vertical o en diagonal tanto al derecho como al revés.

24 "NUMERO OCULTO"

Deduzca en cada caso un número compuesto por cuatro cifras distintas que no puede empezar con 0, a partir de los intentos que aquí aparecen. En la columna B (de bien) indicamos cuántos dígitos tiene ese intento en común con el número buscado y en la misma posición. En la columna R (de regular) se indica la cantidad de dígitos en común pero en posición incorrecta.

				B	R
				4	0
1	5	8	9	0	2
2	1	8	6	1	2
4	7	2	3	0	2
6	0	7	2	0	2

				B	R
				4	0
1	5	2	3	2	0
4	8	7	9	1	0
8	9	6	1	0	1
9	3	2	5	0	2

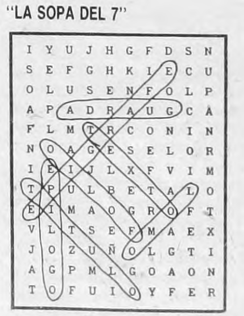
SOLUCIONES

23

"TRANSFORMACION"

FALTO
FALTA
PALTA
PARTA
CARTA
CARRA
CABRA
COBRA
COBRE

"LA SOPA DEL 7"



I	Y	U	J	H	G	F	D	S	N
S	E	F	G	H	K	I	E	C	U
O	L	U	S	E	N	F	O	L	P
A	P	A	D	R	A	U	G	C	A
F	L	M	T	R	C	O	N	I	N
N	O	A	G	E	S	E	L	O	R
I	E	I	J	L	X	F	V	I	M
T	P	U	L	B	E	T	A	L	O
E	I	M	A	O	G	R	O	F	T
V	L	T	S	E	F	M	A	E	X
J	O	Z	U	Ñ	O	L	G	T	I
A	G	P	M	L	G	O	A	O	N
T	O	F	U	I	O	Y	F	E	R

"NUMERO OCULTO"

1. 8746
2. 9854